MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

Rok III Poznań, maj 1928 Nr. 5

Ks. Dr. Hieronim Feicht (Fryburg)

UWAGI O STANIE MUZYKI LITURGICZNEJ WE WŁOSZECH

Śpiew liturgiczny w Rzymie przedstawia się obecnie najokazalej nietyle w Bazylice św. Piotra, ile w archibazylice św. Jana Chrzciciela na Lateranie, uważanej zresztą stale za „pramacierz kościołów", a której proboszczem jest Ojciec św. mimo iż od czasów zaboru państwa kościelnego nigdy się w niej nie zjawia. Śpiew liturgiczny spoczywa tu w rękach chóru, którym od r. 1911 kieruje Mgr. Raffaele Casimiro Casimiri (ur. 1880).

W czasie wielkotygodniowych produkcyj tego chóru powtarza się od kilku lat ten sam niemal program, składający się zarówno z dzieł staroklasycznych, jak nowszych i oczywiście chorału. Z pośród dawnych twórców uwzględnia się na pierwszym planie T. L. de Victorię († 1611, msza IV tonu i responsorja), Ingegneriego († 1590, aż 12 responsorjów), poczem Crocego († 1609, msza VI tonu i dwa responsorja), wreszcie Viadanę († 1646) i Palestrinę († 1594), obok epizodycznie pojawiającego się Suriana, G. Fr. Aneria i Rosseliego. Z nowszych kompozycyj śpiewa się mszę L. Perosiego i cały szereg dzieł obecnego dyrygenta Casimiriego.

Chór lateraneński, posiadający dziś znaczny rozgłos w Europie i Ameryce cieszy się zasłużoną sławą. W interpretację dzieł staroklasycznych wkłada Casimiri może zbyt wiele subjektywizmu, zbyt silnie podkreśla różnice dynamiczne i zmienia tempo, gdzie na to dozwala treść tekstu; możnaby więc sprzeczać się o szczegóły, gdyby szło o koncert historyczny, mający przedstawić możliwie wiernie (o ile cośkolwiek o tem wiemy) twórczość staroklasyczną nie mam jednak zastrzeżeń przeciw tej czy innej przemyślanej lub przynajmniej usprawiedliwionej interpretacji, jeśli chodzi, jak w tym wypadku o żywą liturgję, którą ma odczuć dzisiejszy wierny, a której mają służyć dotąd jeszcze żywotne, a w wielu wypadkach stanowiące wzory twórczości kościelnej, kompozycje dawnych mistrzów. Nie trzeba przytem zapominać, że w tym wypadku (t. j. w liturgji współczesnej) wchodzą do pewnego stopnia w grę różnice temperamentu poszczególnych narodowości, czy zaś, że jak nigdy nie było prawdopodobnie jedno-

litej, powszechnej tradycji co do interpretacji chorału (z innych zresztą względów, niż przy polifonji) i jak jej dziś również niema, tak i przy interpretacji dawnej polifonji odbijają dziś różnice dzięki przerwaniu tradycji przez wiek 17 i 18. Jeżeli dziś francuska akcentuacja łaciny w chorale razi Niemców — nie razi ona jednak zupełnie Francuzów; jeżeli znowu niemiecka wymowa łaciny razi Polaków — nie razi ona zupełnie Niemców, zdziwionych właśnie wymową słowiańską. Podobnie ma się rzecz w sprawach interpretacji polifonji staroklasycznej, którą w Niemczech wykonuje się ciężej, więcej umiarkowanie, czy statecznie, podczas gdy w Italji śpiewa się ją lżej i żywiej.

Z pośród szeregu cennych kompozycyj Ingegneriego i Victorii, które tam miałem okazję wysłuchać, wybijała się jednak na pierwsze miejsce Palestriny sześciogłosowa „Oratio Ieremiae prophetae", z ośmiogłosowym epizodem „Ierusalem". Fascynujące wrażenie sprawia to miejsce, kiedy po dość długiej kompozycji urozmaiconej zresztą zmianą ilości głosów, dołączają się pod koniec soprany i cały ośmiogłosowy zespół nawołuje teraz potężnie Jerozolimę, by się nawróciła do Pana Boga swego. Oratio ta wywarła w interpretacji chóru lateraneńskiego silne wrażenie na słuchaczach (mimo, iż chór był już dobrze zmęczony, no i jeden tenor załamał się na chwilę, czego zresztą **ogół** nie zauważył). Czuło się, że... burza oklasków wisi w powietrzu że gdyby to nie był kościół nagrodzonoby głośno śpiewaków za ich czyn artystyczny. Czyż jednak tego rodzaju skutek, nie zamierzony prawdopodobnie ani przez wykonawców ani przez kompozytora, może być wynikiem prawdziwej, artystycznej kompozycji kościelnej? Według postulatów teorji prawdziwej muzyki kościelnej, nie powinna ta muzyka wywoływać tego rodzaju skutków. A jednak? To też w tej chwili, gdym obserwował rzesze słuchaczy, nasunęło mi się znowu zagadnienie (którem się już od dawna zajmuję), jak to mianowicie trudno znaleźć jakąś zasadniczą różnicę, tkwiącą w samej istocie muzyki, między muzyką kościelną a niekościelną. Chociaż względnie łatwo i nawet dokładnie umiemy rozpoznać takie kompozycje, które napisano wyłącznie dla osiągnięcia czysto zewnętrznych efektów, mimo to nie możemy zaprzeczyć, że każde prawdziwie wartościowe dzieło, zarówno kościelne jak pozakościelne, zwłaszcza gdy jeszcze poważna treść literacka, (w pierwszem modlitwa, w drugiem treść etyczna) zbliży oba do siebie, — oddziała na słuchaczy w jednakowy sposób, przyczem przynależność do stylu dawnego czy nowego w niczem działania tego nie zmieni. Przecież wspomniana kompozycja należy do wzorów muzyki kościelnej, a twórca jej zasłużył na zaszczytne wyszczególnienie w papieskiem Motu proprio, a mimo to najwięcej skupiony, pogrążony w modlitwie słuchacz nie może wobec tego dzieła pozostać obojętnym, nie może nie oderwać się na chwilę od modlitwy, by się nie zatopić w tej muzyce, która nim wstrząśnie do głębi. Czyż jednak podobnie nie podziała na

słuchaczy np. ostatnia część dziewiątej symfonji Beethovena zwłaszcza to miejsce w któiem zachodzi zwrot do Boga? W czemże więc tkwi co do wyrazu różnica między pierwszem a drugiem dziełem? Możnaby może działanie kompozycji Palestriny osłabić przez jakąś interpretację obojętną, czyli przemocą zgasić w niej to, co z niej żywo bije, ale czy na to zdobędzie się którykolwiek prawdziwy artysta, czy zresztą to ma należeć do istoty muzyki kościelnej, by nie naruszała religijnego spokoju snobom? Pogląd taki może chyba jedynie odpowiadać licznym pseudokompozytorom takich „obojętnych“ pseudokompozycyj, które nie zawierając w sobie nic, nie są też zdolne do poruszenia słuchaczy przebrzmiewają obojętnie ponad głowami modlących się; śmiem jednak wątpić, czy czemkolwiek przyczyniają się do podniesienia i uwydatnienia głębi liturgji katolickiej.

Lwią część programu wielkiego tygodnia bo około czterdziestu dłuższych czy krótszych utworów zajęły kompozycję Casimiriego, a wśród nich takie, jak: Miserere, Popule meus, Pasje i Te Deum. Większość ich nie jest jeszcze wydana, stąd trudno się niemi zająć szczegółowiej. Sądząc z jednorazowego wysłuchania kilkunastu utworów (w tem Miserere i część Pasji z palmowej niedzieli) są to dzieła szlachetne, choć zarazem praktyczne t. z. liczące się z koniecznością nieprzemęczania chóru i z daną sytuacją jego w liturgji (śpiewy na procesję w niedzielę palmową, wykonywane w pochodzie, stąd więcej homofoniczne). Dobre i pełne ich brzmienie zdradza rękę długoletniego praktyka; istotnie już przed obecną posadą zajmował Casimiri kolejno stanowiska kapelmistrza kościelnego: w Calvi-Teano, Capui, Peruggii i Vercelli. Cech najnowszych kierunków w muzyce kościelnej nie zawierają jednak w sobie dzieła Casimiriego, przynajmniej te, które udało mi się usłyszeć.

Cały więc repertuar chóru lateraneńskiego, składający się z dzieł starszych i nowszych pozostawia na słuchaczach bardzo dodatnie wrażenie. Może ci, którzy raz na kilka czy kilkanaście nawet lat spędzają wielki tydzień w Rzymie, pragnęliby przy tej sposobności usłyszeć jeszcze tych kilka kompozycyj, które w swoim czasie były w szczególniejszy sposób związane z tym czy owym kościołem i około których potworzyły się legendy (mniejsza o to, iż z biegiem czasu rozwiane przez badawczą pracę historyków), jak „Miserere“ Allegriego „Popule meus“ Palestriny itp. Bezpodstawnie byłoby jednak występować z tego rodzaju postulatami czy pretensjami wobec tego co daje dzielny chór lateraneński.

Czy chór Casimiriego jest czemś wyjątkowem? Wcale nie. Nie znam chóru X. Van Nuffela, dyrektora szkoły muzycznej międzydyecezjalnej w Malines (Belgja) i pewnie nieprędko uda mi się go usłyszeć, bo takie „wyprawy na poznawanie chórów“ są, niestety zbyt kosztowne. Niektórzy utrzymują iż X. Nuffel osięgnął jeszcze wyższy poziom niż ten, na którym zdołał stanąć

chór lateraneński. Nawiązując więc jedynie do znanych, naszych stosunków, można śmiało stwierdzić, że katedralny chór poznański X. dra Gieburowskiego może zupełnie spokojnie rywalizować z chórem lateraneńskim w chwilach, gdy występuje w pełnym swym składzie i z repertuarem na który nakłada szczególny nacisk, jak to np. było przed rokiem w czasie wykonania mszy Papae Marcelli. Czemuż więc nikt u nas nie pomyśli o tem, by ułatwić temu chórowi zapoznanie szeregu miast polskich z staroklasyczną literaturą kościelną europejską i polską? Czyżby u nas moc obowiązującą miało zawsze owo słynne „cudze chwalicie, swego nie znacie, sami nie wiecie, co posiadacie"? Jak długo więc będzie trwała u nas obojętność agencyj koncertowych wobec wysoko wartościowych zespołów i dzieł jakie sami posiadamy, tak długo można zalecać wszystkim, którzy pragną poznać prawdziwy chór kościelny i repertuar staroklasyczny, przejażdżkę do Poznania czy to w czasie wielkiego tygodnia, czy też w czasie, gdy ten chór ogłasza nowy, starannie przygotowany program, który wykonuje w sali koncertowej. Wysłuchanie zaś tego chóru powinien sobie poczytywać za obowiązek każdy organista i kierownik muzyki kościelnej, mieszkający w bliższych okolicach Poznania.

W bazylice św. Piotra przy Watykanie śpiewa chór liturgiczny pod kierunkiem Boezziego. Produkcje jego zasługują również na baczną uwagę, mimo, iż program jego składa się (zdaje się) wyłącznie z dzieł nowszych. Z tego co słyszałem (ciemna jutrznia w W. Czwartek, Miserere w W. Piątek, nabożeństwo poranne w W. Sobotę i suma wielkanocna) mogę stwierdzić, iż chór wywiązał się ze swego zadania wzorowo. Oba chóry wykonują również wszystkie trudniejsze śpiewy choralne, a jedynie psalmodja spoczywa w rękach kanoników i duchowieństwa zgromadzonego w prezbiterjum. Tu przechodzimy do słabej strony śpiewów liturgicznych w Rzymie.

Czy słyszał ksiądz również kanoników rzymskich? Z tem pytaniem spotkałem się w pewnych muzykalnych sferach szwajcarskich po powrocie z Italji. Jakto, odrzekłem, więc śpiew ich, który słyszałem, nie był przypadkowo w tym roku mniej udatny, lecz stan tegoroczny jest stanem normalnym? A, skoro tak się rzeczy mają, to niema powodu zamilczać tej ujemnej strony śpiewów rzymskich. Istotnie, jedynie to co pozostaje w rękach chórów, jest wykonywane w obu bazylikach mniej lub więcej poprawnie, ale recytacja psalmodji pozostawia wiele, czasem nawet bardzo wiele do życzenia, a już pierwszy lepszy utwór więcej melodyjny, jak np. hymn „Te lucis ante terminum" (completa w W. Środę u św. Jana lateraneńskiego) wywołuje mało budujące wykolejenie. Obie bazyliki nie różnią się zresztą między sobą pod tym względem, a nie dba się również widocznie o to by do asysty celebransa dobierać muzykalnych i obdarzonych jakim takim głosem lewitów, bo np. przepiękne „Exultet", dla którego w Pol-

sce szuka się zwykle diakona, wyposażonego lepszym głosem, odśpiewał w bazylice św. Piotra duchowny, może bardzo zasłużony zresztą i odznaczony godnościami, lecz głosem nie różniącym się od skrzypiących drzwi. Zdaje się, że poza wyjątkami o których niżej wspomnę, wiele trzeba będzie jeszcze pracować w Italji nad chorałem (nie czytałem dotąd sprawozdania z kongresu cecyljańskiego, który się odbył w Rzymie), a następujący obrazek można tam spotkać jeszcze nierzadko.

Było to w środę po Wielkiejnocy w katedrze św. Januarego w Neapolu. Rozpoczynała się właśnie uroczysta msza św., a pierwszy obraz, jaki wpadł mi w oczy zrobił na mnie jako na historyku, wcale sympatyczne wrażenie, choć w tej chwili, zrozumiałem, że nie będzie to śpiew zgodny z przepisami Motu proprio. Oto z boku w prezbiterjum stał dosyć okazały pulpit, a na nim leżała wielka księga. Jak się później przekonałem, można w kościołach włoskich napotkać wiele takich pulpitów ustawionych w chórze kapłańskim znajdującym się przed lub za ołtarzem. Większość tych pulpitów stoi już dziś pustką, zdjęto bowiem z nich dawne, wielkie księgi, z chwilą gdy weszło w życie Motu proprio. Gdzieniegdzie jednak spotyka się jeszcze te księgi, na ogół zresztą nie stare, bo sięgające tylko 17 wieku, choć niektóre z nich są jeszcze rękopisami na pergaminie. Takiemi ciekawemi księgami są np. oba propria sanctorum i de tempore (ogółem trzy księgi rozłożone na trzech ścianach pulpitu i spięte rzemieniem) znajdujące się w małym kościółku Badia we Florencji, które spisał, jak głosi ich tytuł Don Tiburtius Basandius a Montenare, benedyktyn z Monte Cassino i magister nowicjuszów około r. 1630. Natomiast z kościoła św. Marka w tejże Florencji przeniesiono je już dawno do bibljoteki, gdzie te pergaminowe antyfonarze, graduały, mszały i psałterze z 14 do 16 wieku stanowią dziś świetną kolekcję, cenniejszą jednak więcej ze względu na minjatury, niż ze względu na wartość muzyczną. Podobne, bogate zbiory posiada cały szereg muzeów i bibljotek włoskich, a ostatnie mniej zwykle wartościowe księgi, najczęściej już druki, jak ten w Neapolu, błąkają się jeszcze po pulpitach, oddając spóźnione już usługi dzisiejszym śpiewakom chorału. Przed taką księgą ustawioną na pulpicie w katedrze neapolitańskiej stanęło półkolem pięciu kanoników: dwuch z lewej strony, trzeci, stojący na wprost księgi, usiadł sobie wygodnie na balaskach, dwaj zaś pozostali zajęli miejsce z prawej strony, a jeden z nich, najbardziej zbliżony do księgi położył na nią rękę, by w danej chwili odwracać kartki. Obraz to więc jakby przeniesiony z średniowiecza; należało tylko nastawić aparat fotograficzny, by scenę tę utrwalić na wieczną rzeczy pamiątkę. Kiedy jednak rozpoczął się śpiew, miły dotąd czar prysnął odrazu, okazało się bowiem, iż ta księga nutowa była jednak dla przezacnego grona kantorów zaklętą księgą, wskazującą im tylko kierunek melodji śpiewanej z pamięci, z dodat-

kiem wcale swobodnie, tak z wezbranego uczuciem serca, stosowanych fermat. Kiedy zaś od połowy Gloria czy Credo dołączyła się do całości różnica półtonowa między opadającymi śpiewakami a towarzyszącymi im organami, słuchanie tego chorału stało się wprost niemożliwe. To też było może przyczyną, iż reszta nieśpiewających kanoników zaczęła się po Credo wysuwać kolejno ze stal na.... milszą od słuchania takiego chorału pogawędkę w zakrystji. Ja przynajmniej starałem się w ten sposób wytłumaczyć sobie to opuszczanie stal w toku nabożeństwa, choć sceptyczniej usposobiony odemnie jeden z profesorów teologji z Rzymu nie chciał uznać moich racyj, gdyż twierdził iż gronu temu brak poczucia przepisów liturgicznych. Że jednak istotnie niemożliwie było wytrwać dłużej w świątyni, o tem przekonał się zaraz sam na sobie mój sceptyk, kiedy w połowie nabożeństwa usłyszał dzwonek, a po nim głośne organy, zwiastujące rozpoczęcie się nowego nabożeństwa w bocznej kaplicy św. Januarego. Tu zabrzmiał dla odmiany śpiew polifoniczny. Wcale niezły tenor wojował z jeszcze lepszym od siebie barytonem, a że obaj nie szczędzili gardła, więc i towarzyszące im organy nie szczędziły miechów. Brzmienie jednak tej polifonji rozlegającej się na tle chorału, śpiewanego równocześnie przy wielkim ołtarzu dawało tak sympatyczną całość, żeśmy obaj, t. j. mój sceptyk i ja opuszczali katedrę, przyznając w duchu słuszność owym kanonikom, którzy to samo już przed nami zrobili, wiedzieli bowiem lepiej od nas nieświadomych, co ich za chwilę miało spotkać!

Do powyższego obrazka jest komentarz zupełnie zbędny, można go było może wogóle przemilczeć. Nie przemilczałem go jednak dlatego, iż sądzę, że po pierwsze należy tem więcej piętnować lekceważenie liturgji, im wyższe, więcej niż inni odpowiedzialne czynniki takiego lekceważenia się dopuszczają, a po wtóre, nie nato badam stosunki muzyczne za granicą, by je oświetlać jednostronnie, by zagranicę wynosić pod niebiosa, a na nasze stosunki rzucać kamieniem potępienia. Ma zagranica swe centra w których śpiew i liturgja stoi wysoko, ma jednak również w dwudziestym piątym roku od ukazania się Motu proprio dużo jeszcze takich słabych stron, wobec których dla naszych braków można mieć czasem wiele wyrozumienia zwłaszcza z powodu ich trudniejszych warunków, na jakie się u nas napotyka przy wprowadzeniu przepisów liturgicznych w całej ich rozciągłości. Jeśli w zestawieniu z takim chorałem katedry neapolitańskiej (i w Capri i nawet w bazylikach rzymskich i w innych jeszcze miejscowościach Italji), z którą niepodobna zresztą wogóle porównywać naszych małomiasteczkowych czy wiejskich parafij, pomyślimy o poprawnie wykonanym śpiewie polskim całego ludu w czasie śpiewanej mszy św., to przykładając do niego miarę suchej litery prawa stwierdzimy, że grzeszy on tylko tem przeciw wyraźnym przepisom, że jest polski, pozatem wionie jednak z niego cecha świętości i jest on prawdziwą sztuką.

Jeśli zaś wnikniemy w ducha prawa i zdamy sobie sprawę z tego, że po usunięciu śpiewu ludowego będzie u nas chorał wyglądał w sam raz tak samo jak dziś wygląda w katedrze neapolitańskiej, to nie wiem ile na tem zyskamy, gdy będziemy mieli niezrozumiałą łacinę z wszystkiemi wynikającemi z jej niezrozumiałości konsekwencjami, a stracimy śpiew budujący, śpiew święty, śpiew stanowiący według wymagań Motu proprio prawdziwą sztukę. Łacina związana nierozłącznie z liturgją tej nazwy, a więc niemożliwa do zastąpienia jej innym językiem z racji istoty tej liturgji, — ta łacina, która jeszcze w 16 i 17 wieku była jakotako zrozumiała przynajmniej dla pewnej części naszego społeczeństwa (szlachta polska), stanowi dziś zdaniem bardzo poważnych myślicieli, zastanawiających się nad całkowitem przeprowadzeniem zasad Motu proprio, najtrudniejszy szkopuł, o który rozbijają się wszelkie usiłowania ścisłego zastosowania się do przepisów tego prawa w krajach pozaromańskich. Jakie zaś trudności obok łaciny nastręcza sam chorał (jako muzyka) w środowiskach posiadających bardzo przeciętne chóry, więc w ogóle parafij małomiasteczkowych i wiejskich nietylko Polski ale całej Europy, o tem przekonali się już sami twórcy dzisiejszego wydania watykańskiego, t. j. OO. Benedyktyni solesmeńscy, czemu jednak w najbliższym czasie poświęcę osobny artykuł.

By wytworzyć sobie jakotako zaokrąglony obraz stosunków muzyczno-liturgicznych we Włoszech opiszę jeszcze jedno nabożeństwo małomiasteczkowe, odpowiadające mniejwięcej ogółowi naszych stosunków.

Otóż znacznie porządniej od katedry neapolitańskiej przedstawiała się pod względem liturgicznym suma w pobliskiem czterotysięcznem miasteczku Capri, położonem na uroczej wysepce tejże nazwy. Średnio wykwalifikowany organista (niewiem czy duchowny czy świecki) rozpoczął preludjować już w czasie ubierania się celebransa w zakrystji dosyć melodyjnem utworem (o symetrycznej formie da capo), poczem podał intonację „Vidi aquam". Że jednak celebrans nie zdążył się jeszcze ubrać w szaty liturgiczne, przeto trzeba było dalej preludjować, a ponieważ organista nie posiadał widocznie wielkich zdolności improwizacyjnych, więc powtarzał sobie po prostu intonację chorału, zmieniając jedynie rejestry. Że zaś z niewielkich organów nie można było wydobyć wielu odcieni kolorystycznych, więc całe to preludjowanie, polegające na powtarzaniu jednego tematu do 20 razy było bardzo nieudolną improwizacją, mającą chyba tę jedynie zaletę, że i głuchemu wbiłaby się ta intonacja w pamięć. Niestety między głuchotą a brakiem słuchu muzycznego istniała zawsze i będzie istnieć różnica, więc i ta dwudziestka intonacyj nie zdała się na nic dla pozbawionego słuchu celebransa, który wyszedłszy wreszcie z zakrystji zaintonował nie bardzo czysto owo „Vidi aquam" i tak już nieczysto śpiewał przez całą sumę. Księża kanonicy wykonali podczas mszy dosyś wesołą (ostatecz-

nie jednak ze względu na przepisy liturgiczne jeszcze możliwą) wielogłosową mszę, której styl pozna czytelnik, chociażby z następującego jednego tylko cytatu:

a/a b a g f e d͡f / a*)
Con-fi-teor u-num Baptis-ma

Śpiewali ją dobrze, z dobrym akompanjamentem organowym że zaś ogólne brzmienie tego zespołu sprawiało wrażenie nienadzwyczajne (nie chcę użyć wyrażenia „dosyć nawet komiczne"), temu nikt się dziwić nie będzie, kto wie, że w słonecznej Italji pija się przez całe życie wino, jak u nas wodę, że więc w dojrzalszych latach muszą stąd być głosy trochę nie świeże i od długoletniego śpiewania zdarte. To jednak jest pewne, że kanonicy ci wywiązali się lepiej ze swego zadania od swych możniejszych konfratrów z katedry neapolitańskiej, a o ile chodzi o nasze polskie stosunki, przewyższają oni nas tem, że u nas z księży kanoników nie dałby się wogóle chór złożyć. Sprawa chorału przedstawiała się jednak i tu dosyć ubogo, gdyż niemal całe proprium odrecytowano, zaś „Te Deum", odśpiewane po sumie też nie odznaczało się poprawnością. Możnaby co do chorału stawiać większe wymagania nieprzeciążonemu pracą duchowieństwu włoskiemu (w czterotyś. Capri jest 8 księży, w trzechtyś. Anacapri również 8, a więc na małej wysepce aż 16 księży).

Nie miałem więc na ogół szczęścia słyszeć wiele dobrego chorału w Włoszech. Porządnie wykonany chorał (abstrahując w tej chwili od metody według której go śpiewano) słyszałem jedynie u Benedyktynów w kościółku św. Anzelma w Rzymie. Mimo, iż klasztor benedyktyński w Rzymie nie posiada tych warunków, jakie zwykle w tych klasztorach składają się na wytworzenie pewnej ciągłości i tradycji choralnej, bo zmienia się w nim często młodzież przyjeżdżająca tu tylko na studja, i mimo, iż w danym wypadku nie rozporządzano tu wcale nadzwyczajnemi głosami (nawet dla obsadzenia solowych partji w pasji), nie można mieć żadnych poważniejszych zastrzeżeń odnośnie do śpiewu i złączonych z nim ceremonji. Ogólne uwagi, jakie mi się nasunęły w czasie słuchania pozostają raczej w związku z metodą o której nie chę zresztą w tej chwili obszerniej pisać. Zauważyłem np., że śpiewano tu chorał znacznie wolniej, niż tego wymagają wskazówki podane dla tempa w niektórych wydaniach ksiąg solesneńskich. I słusznie, bo najpierw sama sprawa tempa należy do bardzo trudnych zagadnień z dziedziny praktyki choralnej (mojem i innych zdaniem, tempa powyżej podane są jednak trochę za szybkie), a powtóre, zależy ona również od ogólnych warunków, jak przestrzeń, ilość wykonawców itp. Następnie może trochę przesadnie traktują OO. Benedyktyni sprawę przestanku

---

*) **rytmika: ósemki, z których pierwsza w takcie punktowana.**

po asterysku (gwiazdce w psalmodji), na której zresztą zupełnie słusznie kładą duży nacisk, gdyż od jego zachowania należy zabezpieczenie psalmodji od „odtrzepania“ jej, na co i dziś i dawniej, i w Europie i u nas w Polsce (jak się o tem można przekonać i z dzisiejszej gdzieniegdzie praktyki i z pracy X. dr. Gieburowskiego o stosunkach choralnych od 15—17 w.) narzekały nieraz synody i napominali przed nadużyciami biskupi i przełożeni zakonni. Gdyby tak, mówiąc o stosunkach rzymskich, OO. Benedyktyni trochę odstąpili od zbyt pedantycznego stosowania tej reguły o asterysku, a księża kanonicy wraz z duchowieństwem obu bazylik trochę więcej się do niej zastosowali, to we wszystkich tych kościołach mogłoby dojść do budującej zgody i jednolitości. Natomiast pewna pedanterja wywołuje nawet trochę komiczne wrażenie, kiedy się zauważa ten głęboki oddech w środku wiersza psalmowego, a zupełny brak przestanku między jego zakończeniem i rozpoczęciem nowego wiersza. Dosyć interesująco wypadła pasja (wielkopiątkowa), w której obok trzech solistów brał udział chór, śpiewający jednogłosowo (w zakonach bened. pielęgnuje się wyłącznie chorał) partje turby, w dosłownem znaczeniu wyrazu turba (tłum). OO. Benedyktyni stosują się w tym wypadku do praktyki, która się rozpoczęła dopiero w 14. wieku ,a której początek nie jest jeszcze dotąd historycznie dokładnie wyświetlony (wpływ misterjów średniowiecznych na liturgję?).

Dzięki OO. Benedyktynom zaciera się trochę ujemne wrażenie, jakie odniosłem (a czytelnik ze mną) ze stanu chorału w Włoszech. W zakończeniu niniejszego sprawozdania nie mogę jeszcze nie wspomnieć o wrażeniach z liturgij wschodnich. Pomijając cały szereg spostrzeżeń, które mnie tylko jako historyka i badacza chorału interesują, a których ogół czytelników narazieby (t. j. bez obszerniejszego komentarza) nie zrozumiał, chcę jedynie zwrócić uwagę na pewien charakterystyczny nastrój, jaki te śpiewy wywołują. Oto w pewnym momencie zdawało mi się, że słucham całych partyj.... oper Pucciniego i tow., oper osnutych na tematach wschodnich. W pierwszej chwili byłem nawet skłonny do przypuszczenia, że Puccini musiał w Rzymie, czy gdziekolwiek indziej słyszeć owe orjentalne nabożeństwa liturgiczne. Później doszedłem jednak do przekonania (a utwierdził mnie w niem świetny znawca tych stosunków prof. dr. P. Wagner), że przypuszczenie takie nie musi być ani prawdopodobne, ani konieczne. Przez sam wybór tematów wschodnich i zapoznanie się z ogólną muzyką wschodu muszą tacy kompozytorzy prędzej czy później wpadać w nastroje właściwe liturgjom wschodnim, zaś ogół naszych słuchaczy poznaje te nastroje dopiero z oper, oczywiście z dobrą przymieszką innych, czysto już teatralnych efektów. Ileż trzebaby jednak wymagać wykształcenia historycznego od słuchaczy, gdyby się chciało taki fragment z liturgji wschodniej przenieść do naszego nabożeństwa? A jednak ileż to jeszcze

pierwiastków wschodnich zawiera nasz chorał, mimo iż uległ on już w 12—13 wieku zeuropeizowaniu? A więc znowu wracamy do zagadnienia o istnieniu lub nieistnieniu istotnej różnicy między muzyką kościelną a świecką?

Fryburg (Szwajcarja), w maju 1928.

Ks. Dr. Wacław Gieburowski

CO TO JEST WIEDZA MUZYCZNA

Każdy fachowy organista, jako muzyk zawodowy winien być jaknajwszechstronniej poinformowany o sztuce, której służy. Do tego zmierza i poniższy artykuł ks. dr. Gieburowskiego, który w sposób popularny oświetla całokształt zagadnień wiedzy muzycznej. Zamieszczać będziemy i nadal od czasu do czasu podobne ogolno-muzycznej treści artykuły, aby ogółowi naszych czytelników dać choć w szczupłych ramach pogląd na najważniejsze sprawy ich muzycznego zawodu. (Red.).

Zadaniem wiedzy muzycznej jest poznać sztukę tonów a poznawszy ją dla sztuki tej pracować, zgłębiać ją i rozbudowywać. Dążenie do celu tego przypada w udziale zarówno teoretykowi-naukowcowi jak i artyście. Często pierwszy i drugi łączy się w jednej osobie. Teoretyk osięga cel swój przez poznanie piękna, najpierw dla siebie, potem dla ogółu, artysta zaś przez tworzenie, względnie odtwarzanie piękna.

Jak dochodzimy do poznania dzieła muzycznego, do zgłębienia i zrozumienia go. Wszak inną jest rzeczą kompozycję jakąś odczuwać, inną ją rozumieć. Nikt chyba oprzeć się nie zdoła potędze tonów. Muzyka nastraja nas, wywołuje uczucia radości lub smutku, przygnębia nas albo podnosi, zdolna obudzić pragnienia dobre lub złe, skłaniać do czynów szlachetnych i wzniosłych, albo też do nikczemnych i brudnych. Marsz żałobny Chopina wyciska łzy z oczu, polonez jego As-dur porywa rycerską zamaszystością, są mazurki Chopinowskie pełne humoru i wesołości, motet Palestriny unosi w sfery religijne Eroikę Beethowena ożywia duch bohaterstwa, „Dies irae“ Berlioza przejmuje grozą. Znaną jest n. p. rzeczą, że muzyka na polu walki porywa do cudów męstwa i waleczności, w lekkiej zaś słodkiej, narkotyzującej muzyce operetki, kabaretu lub jazzbandu tkwi pokusa zmysłowości. Te i podobne uczucia i nastroje przeżywa najszerszy ogół, ale czy umie sobie przyczynę ich wytłomaczyć, czy rozumie tem samem kompozycje, które wywierają na nim wrażenie?

Nie jest też wcale zadaniem przeciętnego słuchacza zgłębić tajemnice dźwiękowe, słyszanego utworu, ale jest to zadaniem i obowiązkiem zawodowego muzyka. Muzyk zawodowy nie może zadowolić się samem tylko podnieceniem muzycznem, nie może

wystarczyć mu fakt, że utwór jakiś działa na nerwy jego i uczucie, ale musi on i chce wiedzieć, dlaczego n. p. marsz żałobny Chopina przejmuje tą bezdennie straszliwą próżnią rozpaczliwego żalu, chce wiedzieć, jakiemi środkami operuje kompozytor, pragnący uczucia swoje ubrać w odpowiednią szatę dźwiękową, chce wiedzieć, dlaczego n. p. konsonans uspokaja zaś dysonans rozstraja.

Przeciętna nasza nauka muzyczna odbywa się przeważnie zbyt niestety powierzchownie. „Gros" nauczycieli i nauczycielek zadowalnia się techniczną, materjalną stroną muzyczną, idealną traktuje po macoszemu; kończy więc tam, gdzie się rozpoczyna właściwa istota muzyki, zatrzymuje się przed samym progiem wspaniałego królestwa sztuki tonów.

Brak wykształcenia w tym idealnym kierunku wyrównac można w sposób dwojaki: albo przez wrodzony, wybitny talent albo przez poważne studjum, którego przedmiotem będzie wiedza muzyczna. Artysta, nawet ten niezwykle uzdolniony zużyje z wielką dla siebie i dla twórczości swojej korzyścią wiadomości, zdobyte pracą naukową, wiadomości historyczne, systematyczne i estetyczne. Wiadomości te daje mu do ręki wiedza muzyczna.

Praca ta przedstawia się następująco:

Jeżeli chodzi n. p. o starożytne dzieło muzyczne to trzeba przyjrzeć się stronie jego paleograficznej, trzeba przełożyć notację jego na notację nowoczesną. Praca ta sama w sobie już rozwiąże cenne bardzo zagadnienia historyczne. Ważną dalej rolę odgrywać będzie rytmika i tonacja, rodzaj kadencji, modulacji i melodyki, niemniej konstrukcja polifoniczna. A więc trzeba będzie uważać na ilość i rozkład poszczególnych głosów, na sposób imitowania tematów, prowadzenie konsonansów i dysonansów, tychże przygotowanie i rozwiązanie. Jeżeli ocenić należy kompozycję wokalną, trzeba będzie przyjrzeć się tekstowi i stosunkowi jego do muzyki, stwierdzić, czy muzyka łączy się należycie ze słowem i odwrotnie, czy zastosowana jest do istoty jego, czy więc tekst i muzyka organiczną przedstawiają całość. W razie towarzyszenia instrumentalnego lub utworu czysto instrumentalnego trzeba będzie poddać krytycznej uwadze sposób używania instrumentów oraz instrumentację. Koroną jednak dociekań będzie zgłębienie istoty wewnętrznej, idealnej utworu, będzie analiza estetycznej wartości dzieła.

Ogólnie powiedzieć możemy, że wiedza muzyczna obejmuje czynnik dwojaki: czynnik historyczny i systematyczny. Historja muzyki dzielimy na mniejsze i większe epoki, którym piętno charakterystyczne nadaje naród, czas, miejsce, szkoła. Część ta historyczna zawiera następujące dziedziny wiedzy muzycznej: 1) naukę o pisowni nutowej czyli notacji. Rozróżnia się więc epokę znaków neumatycznych, meusuralnych i miary taktowej. Podział ten odpowiada na polu architektonicznem mniejwięcej epoce romańskiej, gotyckiej i renesansowej. Oprócz tego niezbędna

jest 2) nauka o formach muzycznych, do których n. p. należą: Rondo, motet, msza, madrygał, kancona, tokkata, fuga, uwertura, fantazja, koncert, sonata, suita, symfonja. Najważniejszą rolę jednakże odegra 3) wyczerpujące zgłębienie praw i zasad muzycznych, tak w teorji, jak w praktyce.

Dział historyczny uzupełniają nauki pomocnicze, z których najważniejsze są: paleografja, bibliografja, językoznawstwo i literatura, historja liturgji, z którą łączy się historja muzyki kościelnej, dalej historja mimiki i tańca oraz biografistyka.

Część zaś systematyczna wiedzy muzycznej dzieli się na 3 główne działy: 1) na dział muzyczno-teoretyczny, 2) na dział muzyczno-estetyczny, 3) na dział muzyczno-pedagogiczny i dydaktyczny.

Dział właściwy muzyczno-teoretyczny zajmuje się zasadami rytmiki, harmoniki i melodyki i to pod względem muzyki jednogłosowej, homofonicznej i polifonicznej. Dział muzyczno-estetyczny uwzględnia przedewszystkiem kryterja dzieła artystycznego. — Trzeba będzie więc odpowiedzieć na pytania: na czem polega istota piękna muzycznego, jak piękno to odnosi się do piękna ogólnego, jaki wpływ wywiera muzyka na słuchacza, jaki jest jej stosunek do natury, kultury i etyki. Do estetyki muzyki należałoby n. p. uzasadnienie podziału na muzykę kościelną, świecką, kameralną, koncertową, operową itd. Z działu tego wyłoniłyby się ostatecznie najrozmaitsze problematy specjalnej zupełnie natury, jak n. p.: „Jaką epokę uważać za punkt kulminacyjny muzyki religijnej“, albo: „Na czem polega istota właściwa muzyki kościelnej“, albo: „Czy pierwszeństwo należy przyznać muzyce wokalnej, czy też instrumentalnej“. Trzeci dział części systematycznej wreszcie obejmuje muzyczną pedagogikę i dydaktykę. Zawiera więc ogólne zasady muzyczne, jak n. p. naukę o tonach, interwałach, gamach, o rytmie, takcie, tempie, dynamice, dalej naukę o harmonji, kontrapunkcie i kompozycji, w końcu metodykę nauki śpiewu, gry instrumentalnej i dyrygowania. Jako dział poboczny części systematycznej uważać można muzykologję, gałęź wiedzy muzycznej, rozrastającej się w nowszych zwłaszcza czasach. Wiedza ta służy głównie celom etnograficznym. Do nauk pomocniczych części systematycznej zaliczyć można wreszcie akustykę, fizjologję i psychologję tonów.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

MSZA PASTORALNA TOMASZA SZADKA (1578)
(„Dies est laetitiae“)
(Ciąg dalszy)

Uzupełnić jeszcze musimy nasze uwagi omówieniem stanowiska Szadka wobec praw melodyki XVI wieku, tem bardziej że twórczość jego przypadła na czas, gdy muzyka kościelna skupiała się w twórczości Palestriny, Victorii i Orlanda di Lasso.

Nie można Szadkowi zarzucić braku poprawności w melodyce jego mszy pastoralnej. Budzą wątpliwości poniekąd (ale też tylko poniekąd) jego oktawy i seksty. Skok oktawy w dół zachodzi cztery razy. Trzy wypadki uznajemy za godne tolerancji, jako interwały „martwe“, powstające między ostatnią zgłoską poprzedniego wyrazu, a pierwszą następnego (Gloria, alt. 100 i tenor II, 104; Credo, tenor II, 50). Natomiast nie jest „martwą“ oktawa w jednym wypadku (Kyrie, alt, 22, w słowie eleison). Dopuszczalną jako „martwy interwał” jest w jednym wypadku skok małej seksty (Credo, tenor I, 89). Z czterech skoków wielkiej seksty w górę (Kyrie, alt, 21; Gloria, alt, 20 i 86; Credo, alt, 152) tylko jeden, przedostatni z wymienionych, jest daleko sięgającą licencją. Jest rzeczą charakterystyczną, że właśnie w najwyższym głosie (alt), a nie w innym, zauważamy najwięcej odstępstw od praw poprawnej melodyki XVI wieku. Sekty wielkie w kierunku górnym spotykamy i u Niederlandczyków i u Palestriny, choć rzadko. Nie brak u Palestriny małych sekst w kierunku dolnym o charakterze „martwych“ interwałów [24]). Oktawy zaś w dolnym kierunku byłyby najodpowiedniejsze dla głosu basowego [25]), który w mszy Szadka właśnie jest wolny od oktaw i sekst, od oktaw nawet w kadencjach.

Te licencje, w niektórych wypadkach daleko idące, zwracają naszą uwagę w stronę innych również kompozytorów polskich II połowy XVI wieku, a to z tego powodu, że możnaby łatwo przyznać Szadkowi jakieś szczególne stanowisko wśród tych kompozytorów. Leopolita nie stronił od wielkich sekst i w dół prowadzących oktaw: w „Missa paschalis” zachodzą 5 razy, lecz zawsze jako „interwały martwe”. Kilkakrotnie spotykamy je także w dwóch motetach Wacława z Szamotuł („Ego sum pastor bonus” i „In Te Domine speravi”), trzykrotnie jako skoki w obrębie słowa. W pieśniach psalmowych Gomółki nie zaliczamy

---

[24]) Por. pracę Knuda Jeppesena p. t. Palestrinastil und die Dissonanz, Lipsk 1925, str. 43 i nast.

[25]) Por. pracę R. O. Morrisa p. t. Contrapuntal technique in the sixteenth century, Oxford 1922.

do „martwych interwałów” oktawy w dół w 2 psalmach i skoki seksty wielkiej w 13 psalmach [26]). W II mszy Szadka, „Officium in mel. mot. Pisneme”, pochodzącej z r. 1580, w którym ukazały się pieśni psalmowe Gomółki, zauważamy postępowenie identyczne, jak w I mszy. Tenor i bas są wolne od licencyj, które kompozytor umiejscowił w 2 głosach wyższych. Z dolnych oktaw dwie zachodzą w środku słów, z sekstowych skoków wszystkie „są martwe”. W motetach Gawary nie znajdujemy ani jednej seksty i ani jednej oktawy w kierunku dolnym [27]), zać w motecie Paligona panuje ta sama poprawność (wszystkie oktawy i seksty mają kierunek górny; seksty są małe) [28]). Licencje zatem zawierają dzieła Wacława z Szamotuł, Mikołaja Gomółki i Tomasza Szadka. Miał więc Szadek poprzednika co do tych licencyj w osobie Wacława z Szamotuł oraz w osobie starszego nieco od siebie Gomółki. Nie jest jednak rzeczą dającą się już obecnie udowodnić, czy Szadek nie wprowadzał tych licencyj pod wpływem melodyki, właściwej francuskiej chanson, której żywa, „konwersacyjna” rytmika zaznacza się zupełnie niedwuznacznie w jego mszach. Według dotychczasowych badań liberalne traktowanie powyższych dwóch interwałów było właściwością francuskich chansonierów i wielu włoskich madrygalistów. Dzieła ich poznał Szadek z wykonania prywatnej kapeli królewskiej [29]), której sam był członkiem, a o dziełach tych świadczy inwentarz kapeli królewskiej [30]) z r. 1572. Czy też może te licencje Szadkowe są echem zwyczajów niederlandzkiej szkoły? Skłaniam się jednak raczej ku pierwszej możliwości.

Na tem nie wyczerpujemy jeszcze uwag, odnoszących się do melodyki w mszy Szadka.

Wszystkie bez wyjątku głosy odznaczają się wielką samodzielnością rysunkową, nawet głos basowy — i to także poza miejcami imitacyjnemi. W kadencjach oczywiście występują stereotypowe frazy w basie (jak i w innych głosach), zdradzające jego charakter, jako podstawy „harmonicznej” w stosunku do innych głosów. Piętno melodyki, wywodzącej się z pieśni, zaznacza się w każdym głosie z właściwą jej rytmiką. W każdym też głosie spotykamy grupy taktów, tworzączch zamkniętą w sobie frazę, mającą bliższy lub dalszy związek z frazami melodji kolędowej, ale w swym rytmiczno-metrycznym profilu zupełnie samodzielną. Rozszerzanie krótkich kilkonutowych fraz melodji

---

[26]) Według analiz J. Reissa w pracy p. t. Melodje psalmowe Mikołaja Gomółki, 158", Kraków 1912, str. 16.

[27]) Por pracę A. Chybińskiego p. t. Walentyn Gawara-Gutek, w „Przeglądzie muzycznym", Poznań 1927, nr. 11 i 12 (i odbitką).

[28]) Por. pracę A. Chybińskiego p. t. Marcin Paligon, w „Hosanna", Tarnów 1928, z. 4 i 5 (i odbitka).

[29]) Por. mą pracę p. t. stosunki muzyczne Polski z Francją w XVI stuleciu, w „Przeglądzie muzycznym", Poznań 1928 nr. 3 i 4 (odbitka).

[30]) Wydany przezemnie w „Kwartalniku muzycznym". Warszawa 1912, r. I, z. III, str.258

kolędowej sprawiło, że w zespole głosowym powstają długie okresy o szerokiem nawet rozpięciu („wielka linja”), mimo że melodyka Szadka nie odznacza się bujną kwiecistością, mając wszędzie rytmikę przeważnie sylabiczną, jak właśnie w pieśni. Mimo to spotykamy krótkie frazy o ornamentalnym charakterze, nietylko jednak te, które polegają na wypełnianiu interwałów kwarty i kwinty nutami mniejszej wartości, ale i inne. Nie są to owe typowe niederlandzkie frazy progresyjne, oparte o jedną zgłoskę tekstu. Jedyna dłuższa fraza progresyjna znajduje się w Crucifixus (głos najwyższy): pomiędzy „pro nobis” a „passus est” opadające tercje w obrębie 5 taktów mają rytmikę niejednakową, progresja jest niedokładna, a prócz tego tekst jest traktowany w melodji sylabicznie. Jest to zatem ten rodzaj frazy, która posiadając pewien rys ornamentalny jest równocześaie czynnikiem architektonicznym. Powtarzające się tony początkowe we frazach melodji kolędowej (zamiast dwóch tonów identycznych wartości większej, cztery tony identyczne o wartości mniejszej, z pauzą zamiast pierwszego tonu) znajdujemy we wszystkich głosach mszy, jednakże nie przyczyniają się one do zubożenia melodyki, przeciwnie -- ożywiają rytmicznie. W porównaniu z mszą „Pisneme” melodyka mszy „Die est laetitiae” przedstawia się korzystniej, ponieważ brak jej monotonji, która w mszy „Pisneme” wynikała z ustawicznego powracania do tego samego tonu i tonów bezpośrednio z nim sąsiadujących. Niema tu tych „iteratiwów” i tautologji, jakie zdarzały się w mszach nawet najwybitniejszych późno niederlandzkich kompozytorów.

Wiadomości bieżące

NIEMCY

Trzysetny jubileusz śmierci mistrza stylu a cappella Grzegorza Aichingera uczczono specjalnie uroczyście w Augsburgu, nad grobem pochowanego w augsburskiej katedrze kompozytora. Chór katedralny odśpiewał przepiękny motet Aichingera „O sacrum convivium“, poczem odbyło się przemówienie i uczczenie pamięci mistrza. Rocznica minęła w dniu 20 stycznia br.

AUSTRJA

W Wiedniu wykonano po raz pierwszy oratorjum franciszkańskie „Trittico Francescano“ kompozycję Licinio Reficego, profesora papieskiej szkoły muzyki kościelnej w Rzymie. Autor prowadził sam swe dzieło i zdobył poważny sukces w Wiedniu. Faktura dzieła jest wybitnie homofoniczna.

W ostatnim czasie wykonano po raz pierwszy dwa nowe koncerty organowe z towarzyszeniem orkiestry, mianowicie koncert Waltera Braunfelsa i Paula Hindemitha.

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

Poznań—Dębiec. Chór Kośc. pod wezw. św. Cecylji przy kościele w Dębcu istnieje od 13. 12. 27 r. W skład prowizorycznego zarządu weszli: inicjator Pan M. Anioła, jako prezes, Sowiński Stefan (wice-prezes), p. Kempówna Zofja (sekretarka), p. Tabert St. (skarbnik) oraz pp. Mazurek W. i Trytt J., jako radni. Później pp. Anioła i Mazurek zamienili między sobą stanowiska. Zarząd ten pracował bardzo gorliwie aż do walnego zebrania, które się odbyło dnia 22. 4. 1928 r. i na którem wybrano nowy zarząd w skład którego weszli: ks. prob. Dreszler jako patron, p. Mazurek (prezes), p. Stachowski (wiceprezes), p. Michalska (sekretarka), p. Tabert (skarbnik), p. Kosicki (bibljotekarz) oraz pp. Anioła i Sowiński jako radni. Członków czynnych liczy chór około 70, nieczynnych 25. W dniu 13. maja br. odbyło się zebranie miesięczne na którym omawiano między innemi sprawę przystąpienia towarzystwa do Związku Chórów Kościelnych. Na zaproszenie tegoż chóru przybyli z ramienia związku Ch. K. 2 członkowie zarządu, a mianowicie sekretarz p. St. Siedlewski i p. Droszcz. W treściwem przemówieniu podkreślił sekretarz związku szlachetne zadanie chórów kościelnych oraz konieczność zastosowania w swej pracy uzgodnionych zasad i kierunku opartych na ,,Motu Proprio" Piusa X, uzasadniał następnie potrzebę przynależenia do Związku wszystkich chórów kościelnych. Za przystąpieniem do Związku przemawiało jeszcze 2 członków chóru i wreszcie jednogłośny wynik głosowania wykazał należyte zrozumienie u wszystkich członków, widzących przez przystąpienie do Związku korzystną przyszłość dla podniesienia śpiewu kościelnego jak również dla chóru samego. Podkreślić wreszcie należy energiczną pracę tegoż chóru i zarządu, objawiającą się w dotychczasowych wynikach działalności: a mianowicie stworzenia tak liczebnie silnego chóru, opłacania z własnych funduszów dyrygenta, zakupu dużej ilości nut, powiększenia na własny koszt chóru w kościele oraz stworzenia solidarności i serdecznego stosunku między członkami zaco całemu zarządowi jak również dyrygentowi p. Kurnatowskiemu pełniącemu obowiązki z wielkiem poświęceniem i energją, Zarząd Związku Ch. Kośc. składa na tej drodze serdeczne podziękowanie życząc dalszych owocnych wyników w pracy.

Nieżywiec. Tow. Chóru Kościelnego pod wezwaniem św. Cecylji odbyło w dniu 15. kwietnia br. doroczne walne zebranie, pod przewodnictwem p. prezesa Kloneckiego. Ks. Patron Kłopocki wygłosił referat o śpiewie. Członkowie zarządu złożyli sprawozdania, z których wynika, że chór liczy 35 członków czynnych, oraz 10 nieczynnych. — Lekcje odbywają się dwa razy w tygodniu. Obecnie chór śpiewa prócz utworów religijnych także świeckie.

Klonecki, prezes.

Pokwitowanie składek

Od dnia 16. 4. 1928 do 15. 5. 28 r. wpłynęły składki od następujących chórów: Gościeszyn 12,— zł.

NA MARGINESIE REGULAMINU SŁUŻBOWEGO

I.

Zadania organisty.

W przeciwieństwie do wszystkich regulaminów, które w ostatnich latach „regulowały“ z takim hałasem sprawy uposażenie tego czy innego stanu, regulamin organistowski mówi najpierw i przedewszystkiem o przygotowaniu organisty i jego obowiązkach.

Związek Organistów, pragnąc podnieść stan organistowski materjalnie i moralnie, jak niemniej poziom muzyki kościelnej w naszych kościołach, żąda, ażeby każdy organista wykazał się dostatecznem wykształceniem i egzaminem w niższych trzech kategorjach, a świadectwem Wyższej Uczelni Muzycznej dla pierwszych dwóch kategoryj. Związek tem samem pragnie usunąć wszystkich nieuków i takie jednostki, które nadając się do pracy na roli w podwórzu, pod żadnym warunkiem nie powinny być dopuszczone do gry organowej (biedne organy!) i do prowadzenia śpiewu kościelnego, takie bowiem jednostki są podporami śpiewu dziadowskiego i niszczenia najdroższego w kościele sprzętu t. j. organów. Dlatego też bardzo nieroztropnie postępują takie parafje, które większą wagę kładą na „tanią siłę“, choć pod względem muzycznym równa się ona zeru, niż na zawodowe przygotowanie kandydata.

Jeszcze w ostatnich miesiącach zdarzyły się tak jaskrawe wypadki, że wybitne, zamożne parafje I i II kategoryj, wolały zaangażować miernoty, bo „tańsze“ niż organistów w pełni słowa znaczeniu. Stąd pochodzi, że dla wyszkolonych organistów niema stanowisk, że znajdą je łatwiej w Czechach i w Niemczech i że poziom muzyki kościelnej nie tak łatwo, i nie wcześnie u nas się podniesie. Boć dobry śpiew będzie tylko w takim kościele, który dobrego będzie posiadał organistę. Tymczasem zbyt często słyszy się zdanie, że dla naszych kościołów we większej części nie potrzeba żadnego wyszkolonego organisty, bo na „pół godziny rannej pracy“ wystarczy t. zw. bożyduda, który z równą energją denerwuje wiernych jak kapłanów, niszczy bezlitośnie organy i najprostsze nawet pieśni ludowe wykoszlawia do reszty. A tymczasem lud pragnie szczerze, ażeby nabożeństwa były piękne. Przepisy Kościoła wyraźnie nakazują, ażeby śpiew kościelny podnosił wiernych i był godnym świątyni Bożej. Zdaje się, że nadszedł czas, ażeby także w Polsce pomyślano o podniesieniu śpiewu kościelnego, dopuszczając do organów ludzi do tego powołanych i przygotowanych, którzy, jak mówi o tem wyraźnie regulamin, znają śpiew liturgiczny i zdolni poprowadzić chór

choćby najskromniejszy, będą zarazem grać na organach w duchu liturgicznym. Stąd słuszne jest żądanie regulaminu ażeby na posady przyjmowano tylko kandydatów egzaminowanych, a starsi żeby dokształcali się na odpowiednich kursach. Tego winni również żądać kapłani i parafje. Ks. W. F.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Kurs dokształcający dla organistów archidiecezji gnieźnieńsko-poznańskiej odbędzie się (wzorem lat poprzednich) od dnia 2. do 14 lipca br. Kurs urządza się dla organistów, będących na posadach resp. dla kandydatów, mających już dostateczne przygotowanie do objęcia posady. Zgłoszenia należy najpóźniej do 15. czerwca br. nadesłać do Sekretarjatu Związku Organistów w Poznaniu.

Egzaminy dla organistów odbędą się po ustaleniu regulaminu i terminu przez Przewodniczącego Komisji Egzaminacyjnej. Dokładną datę podamy w swoim czasie.

Pokwitowanie składek

Od dnia 16. 4. do 15. 5. 1928 r. wpłynęły następujące składki: Szczepan Sieja - Chicago 12,— zł; Nowacki - Wielkie Strzelce 8,— zł; Depczyński - Głuchowo 5,— zł; Przybyliński - Piaski 12,— zł; Duran - Gromadno 12,— zł; Wawrzynkiewicz - Przemęt 12,— zł; Kędziora - Gostyczyń 36,— zł; Witt - Łopienno 9,— zł; Wilczyński - Murowana Goślina 12,— zł; Turowski - Ludzisko 6,— zł; Napieralski - Góra 18,— zł; Noskiewicz - Bydgoszcz 6,— zł; Gmerek - Gościeszyn 12,— zł; Matykiewicz - Polanowice 12,— zł; Grześkowiak - Dąbrówka Kościelna 6,— zł; Heidrych - Kotlin 6,— zł.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

WALNE ZEBRANIE ZWIĄZKU ORGANISTÓW DIECEZJI CHEŁMIŃSKIEJ

Walne zebranie Związku Organistów diecezji chełmińskiej odbyło się w dniu 8 maja br. w Pelplinie. Zagajone przez prezesa kol. Podlaszewskiego rozpoczęło się odśpiewaniem pieśni „Serdeczna Matko" poczem nastąpiło powitanie przedstawicieli Władzy Duchownej, przybyłych gości oraz członków Związku. Na marszałka poproszono ks. prof. Wiśniewskiego, na sekretarza kol. St. Szczypińskiego, a na ławników kol. Wilczewskiego — Srebrniki i kol. Dudzińskiego — Drzycim.

Przemówił serdecznie, witając zebranych, przew. ks. Gen. Wik. Dr. Rogala i wskazał na przychylny stosunek Władzy Duchownej do Związku Organistów, życząc zjazdowi pomyślnych obrad. Życzenia w imieniu redakcji „Pielgrzyma" złożył przew. ks. Chudziński. Odczytano list Najprzew. Ks. Biskupa udzielającego Zjazdowi Swego Arcypasterskiego błogosławieństwa. Zebrani, wyrazili swą wdzięczność trzykrotnym okrzykiem na cześć Jego Ekscelencji zarazem z powodu przypadającej w dniu zebrania uroczystości św. Stanisława, wysłano odpowiednio ujęty telegram do Rzymu.

Protokół z ostatniego Walnego zebrania przyjęto bez zmiany. Obszerny referat na temat „Motu proprio" wygłosił dyrygent chóru katedralnego ks. prof. Wiśniewski, wykazując, jakie śpiewy podczas nabożeństw liturgicznych wykonywać trzeba; specjalnie wskazał prelegent na niewłaściwość występów orkiestr wojskowych w kościołach, na które

w pewnych warunkach może zezwolić jedynie odnośny Ks. Biskup. Następnie zalecał ks. Dyrektor śpiewanie chorału gregorjańskiego i radził rozpocząć z mszą „De Angelis", podkreślił też znaczenie śpiewu ludowego, który troskliwie pielęgnować polecał.

W dyskusji zabierał głos przew. ks. dziekan Lewandowski, patron Związku Kółek Śpiewackich, zaznaczając, że śpiew i muzyka kościelna w diecezji naszej nie stały i nie stoją na ostatniem miejscu. W dalszej dyskusji zebrani domagali się zaprowadzenia jednolitego śpiewu w całej diecezji. Temu zaradzić ma śpiewnik, który wydany będzie przez ks. prof. Wiśniewskiego. Sprawozdania dekanalne zdali kol. Mowiński — dekanat kartuski, Bloch — dekanat grudziądzki, Witkowski — dekanat lubawski i Gudel — dekanat toruński. Zmianę statutu uchwalono przeprowadzić w ten sposób, że zarząd roześle projekt do poszczególnych delegatów, którzy po odczytaniu go na zebraniu dekanalnym wyrażą swe uwagi i zwrócą takowy do Zarządu. Po sprawozdaniu Zarządu wspominano zmarłych kolegów śp. Reinholza, Makowskiego, Kujawy i Pawelczyka i odmówiono modlitwę za spokój ich duszy. Po rewizji kasy przez kol. Czaplewskiego — Osiek i Kałdowskiego — Śliwice udzielono Zarządowi absolutorjum. Dalszy punkt wybór nowego zarządu, postanowiono załatwić ze względu na wydatna pracę obecnego Zarządu w ten sposób, że uchwalono pozostawić Zarząd w tym samym składzie. Mianowicie należy do niego kol. Podlaszewski — Skórcz jako prezes, Seraficki — Pokrzydowo, zast. prezesa, Szczypiński — Pelplin, sekretarz, Bloch — Grudziądz, skarbnik, Mówiński — Kartuzy, Kałdowski — Chełmno, Rozwadowski — Gruczno, ławnicy. Wydział Kasy Pogrzebowej tworzą kol. Bloch — Grudziądz, Jackiewicz — Małe Tarpno i Ejankowski — Sarnowo. Składka członkowska włącznie abonamentu „Muzyki Kościelnej" wynosi 12,— zł rocznie, których jednak niektórzy z kolegów jeszcze dotychczas nie uiścili.

Wniosek o urządzenie kilkadniowych kursów dla starszych kolegów oddano Zarządowi do rozpatrzenia i ewtl. dalszego załatwienia. Termin do zgłoszenia się na członka Kasy Pogrzebowej przedłużono do 1-go sierpnia br. na tych warunkach, jakie przewiduje § 5 statutu K. P. Rok gospodarczy przesunięto z 1 stycznia do 31. 12. na 1. 7. do 30 czerwca ze względu na odbywające się, przeważnie w lipcu walne zebrania. Uchwalono poprosić Przew. Władzę Biskupią o rozstrzygnięcie sprawy wakacyj czyli urlopu wypoczynkowego. Podano także do wiadomości, że wdowie po śp. kol. Makowskim wypłacono wsparcie statutem przewidziane.

Obecnych na zebraniu oprócz gości i kandydatów szkoły organistowskiej było około 50 kolegów; uniewiniło się 10. Tak liczny udział pomimo niekorzystnego terminu będzie zachętą do wydatniejszej pracy tak dla Zarządu, jak dla członków. Nadmienić wypada jeszcze, że na rekolekcje urządzone specjalnie dla pp. organistów, trzeba się zgłosić najpóźniej 2 tygodnie naprzód (około 15 czerwca br.) do Kurji Biskupiej w Pelplinie.

Po wyczerpaniu obrad staropolskiem pozdrowieniem „Niech będzie pochwalony" zamknął przewodniczący ks. prof. Wiśniewski zebranie.

Pokwitowanie składek

Nieźwicki - Pelplin 9,— zł; Masłowski - Król. Nowawieś 4,— zł; Brzeski - Dzierzążno 6,— zł; Reszka - Kruszyn 6,— zł; Karbowski - Grążawy 12,— zł; Szachta - Legbąd 4,— zł; Treder - Kielno 5,— zł; Bloch - Grudziądz 3,— zł; Stolc - Kiełpino 10,— zł; Makowski - Nowa Cerkiew 12,— zł; Rożyński - Toruń 14,— zł; Napiątek - Sierakowice 6,— zł; Rakowski - Tczew 6,— zł; Michałek - Szynwałd 10,— zł; Kałdowski - Śliwice 14,— zł; Kamper - Gniew 10,— zł; Stempa - Pieniążkowo 2,— zł; Czaplewski - Czersk 5,— zł; Kowalski - Lipinki 6,— zł; Klonecki - Nieżywiec 2,— zł.

Nuty

Fr. Olszewski: Preludja na organy, op. 8., zeszyt I. Nakładem Związku Organistów w Poznaniu, Poznań, 1928. — Z powyższego zbioru utworów organowych poznajemy fachowego muzyka, któremu trzeba przyznać prawo komponowania i prawo ogłaszania drukiem, a więc zainteresowania ogółu swemi kompozycjami, gdyż cechuje je dojrzała technika kompozytorska i znaczne opanowanie formy, bo nawet z tak trudnej formy, jaką ze względu na swój schematyzm jest forma fugi wyszedł twórca powyższego zbioru naogół obronną ręką. To zdanie wystarcza za całą recenzję, a na jej podstawie powinni pp. organiści poprzeć, przez rychłe wyczerpanie pierwszego nakładu, piękne usiłowania kompozytora, dążącego do wzbogacenia swemi dziełami naszej bardzo ubogiej literatury organowej. Wobec wartości tego zbioru nie będzie nikt uważał za poważny zarzut następujących krótkich uwag, które, być może, iż sam kompozytor uzna za warte rozważenia, a niejeden z czytelników-organistów zastanowi się nad własną praktyką i krytycznie przeglądnie dotychczasowy swój materjał, służący mu do preludjowania. Otóż zdaje mi się, że we wcale interesującem interludjum (victimae paschali laudes) popadł kompozytor pod sam koniec (9 ost. taktów) w rodzaj t. zw. „organistowskiej muzyki", której należy unikać. Druga uwaga dotyczy doboru tematów choralnych. Przez powracanie do tematów dobrze już przez innych wyzyskanych (ite missa est) stawia sobie kompozytor sam trudności przy usiłowaniach nowego, świeżego opracowania takich tematów. Czyż bowiem zupełnie logiczne, świadczące o poczuciu formy, zakończenie ostatniej fugi, wyzyskujące pierwszy motyw tematu nie jest jednak znowu trochę organistowską muzyką, acz szlachetniejszą niż poprzednio wspomniana. Przyjmując więc z całem uznaniem ten objaw zwracania się kompozytora do tematów choralnych życzymy mu, by jak najrychlej opublikował dalszy zeszyt, w którym oby jak najwięcej pojawiło się preludjow, opartych o tematy choralne zaczerpnięte z takich śpiewów, jakie naogół mało jeszcze wyzyskują kompozytorzy, a wiadomo, że dziedzina choralu jest bardzo bogata.

Wszystkie preludja można zaliczyć do grupy łatwych lub średnio trudnych, nadają się więc one znakomicie dla naszych stosunków. Zewnętrzna szata wydawnictwa staranna. Ks. dr. H. F.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. ST. SIEDLEWSKI

ODBITO W DRUKARNI WYDAWNICZEJ FR. KRAJNY — W POZNANIU, STRZAŁOWA 2a